POUR UNE CRITIQUE INTERMÉDIALE

Liliane Louvel
Université de Poitiers
FORELL (EA 3816)

Deux ou trois « idées de recherche » à la Barthes, c'est ce que je souhaite communiquer avec vous, c'est à dire les résultats, comme on le dit en science, de ma recherche portant sur les cinq dernières années. Je suis partie du constat que l'image et sa critique avaient été trop longtemps inféodées au langage. J'ai vu ce rapport un peu à la manière du Parmesan dans son célèbre dessin analysé par Daniel Arasse dans lequel on voit Vulcain jetant un filet sur Mars et Vénus surpris, visiblement ému de leur rapport: il y a de l'érotique là-dessous. La domination du discours, des écrits critiques, de la pratique courante font qu'une image quelle qu'elle soit, se retrouve la plupart du temps prise dans les filets du langage. Au cours d'une exposition, le visiteur est happé par le matériel d'accompagnement : sans prendre le temps de contempler le tableau, la photographie, de lui donner le temps de « se lever », il lit le cartel descriptif.

1. Le texte et le visuel : l'*ut pictura poesis* en question

La pratique, mais aussi la théorie ont ce travers. On a pendant longtemps évoqué une rhétorique de l'image et Barthes a le premier tenté de la fonder sur d'étroites correspondances entre les figures et les images. On a dénoncé, la critique anglo-saxonne entre autres, des tentatives sous-jacentes de domination de l'image par le langage : l'image étant vue du côté du féminin et le texte du masculin. Ainsi, l'image aurait été soumise au langage plus mâle. Il y aurait du « gender » là-dessous : « paintings, like women, are ideally silent, beautiful creatures designed for the gratification of the eye, in contrast to the sublime eloquence proper to the manly art of poetry » (Lessing 21). D'autres collègues, américains entre autres, ont aussi débusqué l'impérialisme du langage, voyant l'image comme colonisée par le texte qui lui impose sa loi. W.J.T. Mitchell lui-même a fini par poser la question qui évoque la fameuse question freudienne : « Que veut l'image ? » « What do pictures want ? » (Mitchell qui lui même appelait de ses vœux ce qui pourrait devenir une critique). Le rapport de l'image au langage est complexe et souffre encore de relents d'iconoclasme et d'iconophobie. Le même Mitchell entendu récemment en démonte les mécanismes. Tout cela illustre parfaitement les pouvoirs de l'image et la peur qu'engendrent ces pouvoirs ; témoin les discussions autour des pouvoirs de la télévision si bien démontés par Marie-José Mondzain. À l'ère de l'image dite reine, tout cela

continue cependant d'être activé fortement. Partant de ce constat et de la difficulté à comprendre les modes de circulation entre texte et image fondés sur ce que je nomme l'oscillation constitutive, elle aussi repérée par Jean-Luc Nancy, j'ai constaté qu'il y avait bien de l'acharnement là-dessous. Car, bien entendu si les deux medias, les deux arts en ce qui me concerne car je ne compare que ce qui est au même niveau (littérature et peinture, ou photographie, tapisserie, cartes etc., substituts du pictural), ce qui jouit d'un statut esthétique et non pas les productions ordinaires de la vie courante ou le côtoiement habituel dans la rue (les journaux, leurs images, etc.) ; si les deux medias donc, ne cessent d'être comme « montés » ensemble dans « le dispositif » (j'y reviendrai) du texte/image, il fallait y revenir, les prendre en cause. C'est chose faite.

Le texte et l'image n'en n'ont pas fini de s'entre-émouvoir en leur rapport érotique (il y a de ça et Vénus et Mars le montrent) et les écrivains qui le reprennent inlassablement et incorporent l'image (et le corps va faire retour aussi), ne s'y trompent pas. Il y a là une mine, ce que Philippe Hamon appelle « l'increvable ut pictura poesis ». J'ai pensé qu'il convenait alors d'essayer de mettre en chantier ce qui pourrait être une poiétique du pictural, de fonder une critique intermédiale.

Mon idée de départ, donc, après avoir constaté l'inféodation de l'image au discours sur/de l'image, à sa soi-disant grammaire, sa syntaxe, sa rhétorique, ses figures etc., était de reprendre la formule d'Horace aux origines de l'actuelle comparaison entre les arts, *l'ut pictura poesis*, et de l'appliquer pour de bon. À savoir que jusqu'alors *l'ut pictura poesis,* la poésie comme la peinture (« doit faire œuvre de peinture » étant une interprétation libre du texte) non seulement impliquait que la poésie est comme la peinture mais aussi, par un renversement commode, que la peinture est comme la poésie. D'où les dévoiements signalés. Or, si l'on applique la formule rigoureusement : « la poésie comme la peinture », on s'aperçoit qu'il y a là matière à réfléchir. Si la poésie est comme la peinture, de manière assez large (on la voit de loin ou de près et l'on est séduit, selon Horace, on y revient plusieurs fois et l'on est encore davantage séduit), alors le discours sur la poésie doit prendre en compte la composante picturale qui s'y attache lorsqu'elle est présente. À la fois dans le discours des théoriciens de la critique littéraire (dont le langage très souvent emprunte au domaine visuel ses termes ou concepts) ou dans celui des écrivains eux-mêmes qui empruntent à l'image ses caractéristiques, on pourrait ainsi rendre compte du texte littéraire dans sa composante visuelle, en faire un outil majeur, bref fonder une picturocritique ou poétique intermédiale reposant sur le passage entre les arts. Retournement donc de la critique : au lieu de voir la peinture en termes de texte, voyons donc le texte en termes picturaux, visuels plus largement.

Déjà E.M. Forster avait avancé que l'on pouvait emprunter à le peinture son « langage » et concevoir la forme d'un roman en termes visuels, ce qu'il nommait le « pattern », le motif ou schéma. Il en donne deux exemples, celui du sablier pour *Thaïs* d'Anatole France et celui de la chaîne pour *Roman Pictures* de Percy Lubbock. Jean Rousset lui, voit chez Claude Simon un travail de marqueterie. Simon dont l'*Acacia* aussi présente un bel effet de « pattern » en arborescence, tout comme *Orion aveugle*, l'entrelacs qui y figure représenté. Ceci pour montrer que les critiques ont déjà posé les bases d'une critique intermédiale reconnaissant le fort coefficient de visuel dans les œuvres qui en sont saturées.

2. Vers une critique intermédiale

C'est ainsi donc qu'étudiant ce type de textes de près depuis maintenant plus de quinze ans, j'ai pu tester ces idées et après avoir posé les bases d'une approche et d'une théorisation du texte/image, je peux fonder les bases d'une critique intermédiale. Je serai évidemment amenée à passer rapidement ici et vous prie de vous reporter à mon ouvrage pour des développements plus approfondis et étayés, mais je peux déjà lancer quelques idées et quelques exemples afin d'ouvrir des chantiers.

Dans un premier temps, je proposerai de distinguer entre ce qui relève de l'allusion ou de la citation, bref de la référence à l'histoire de l'art lorsqu'elles apparaissent dans le texte littéraire. Dans un second temps, je parcourrai les emprunts formels aux outils, concepts et formes du visuel.

En ce qui concerne l'histoire de l'art, bien entendu les citations elles-mêmes sont innombrables. On peut aussi se demander pourquoi il y a tant de références à des peintres, des photographes, à des tableaux, des genres, des époques, certaines étant particulièrement privilégiées comme la peinture hollandaise, la peinture italienne de la Renaissance, les Impressionnistes… Bien sûr, la question de la fonction de la référence se posera. Elle pourra relever par exemple de la caractérisation d'un personnage comme dans *The Untouchable* de John Banville lorsqu'un personnage se définit en termes picturaux (ici en référence à Poussin et El Greco) :

> There is a particular bit of blue sky in Et in Arcadia Ego, where the clouds are broken in the shape of a bird in swift flight, which is the true, clandestine centre-point, the pinnacle of the picture, for me. When I contemplate death […], I see myself swaddled in zinc-white cerements, more a figure out of El Greco than Poussin, ascending in a transport of erotic agony amid alleluias and lip-farts through a swirl of golden tea head-first into just such a patch of pellucid bleu céleste. (Banville 4)

Et in arcadia ego fait partie des « best off » cités dans les textes. Ben Okri en fait même le titre de l'un de ses romans. Louis Marin a su lui donner ses lettres de noblesses, même si lui aussi fait du discours *de* la peinture le sujet du tableau.

Ce que j'ai plutôt en tête, ce sont les exemples qui structurent un texte et permettent de constituer la première étape de cette critique intermédiale. Je prendrai quelques exemples parmi ceux que j'ai étudiés : La Véronique, la nature morte et un exemple récent, celui de Marie-Madeleine que je suis en train de suivre.

Dans une nouvelle de Melville, « The Paradise of Bachelors and the Tartarus of Maids », j'ai repéré une figure de *Véronique* qui apparaît dans le texte. Pourquoi faire appel à cette figure ancienne du voile qui aurait essuyé le visage du Christ conservant ainsi une image achéropoiétique, non tracée de main d'homme ? L'étude que j'en propose ailleurs est plus longue mais disons que dans un texte américain du XIXème siècle, voir apparaître cette image d'un autre âge surprend. Il s'agit alors de ne pas la laisser de côté comme une simple figure mais d'en étudier les effets de surgissement d'abord, c'est-à-dire aussi : comment ? À quel moment apparaît-elle dans le texte ? Quelles en sont les modalités ? La fonction ? La Véronique, ou *vera icona* selon certains, est ici celle de l'impression des visages des jeunes filles vierges sacrifiées au monstre Behemoth, sorte de bête de l'apocalypse de l'ère industrielle. Ironiquement, le guide du narrateur porte le nom à double sens de Cupid et c'est lui qui montre le processus de fabrication de pâte à papier dans la vallée de Woedolor, pâte à papier qui est le fruit du travail des jeunes filles exsangues. Cette « pulp » porte en elle non seulement le nom imprimé comme en timbrage à sec de « Cupid », mais « la revenance » du visage des jeunes filles sacrifiées alors que la nouvelle composée en diptyque consacre la premier volet aux agapes de célibataires masculins à Temple Bar à Londres :

> I seemed to see, glued to the pallid incipience of the pulp, the yet more pallid faces of all the pallid girls I had eyed that heavy day. Slowly, mournfully, beseechingly, yet unresistingly, they gleamed along, their agony dimly outlined on the imperfect paper, like the print of the tormented face on the handkerchief of Saint Veronica. (Melville n.p.)

Le diptyque est aussi une forme empruntée à l'art pictural qui articule entre eux deux volets, ici celui des hommes d'un côté dans une forme de jouissance, de l'autre celui des jeunes vierges sacrifiées dans la douleur. De plus le motif de la Véronique qui est celui d'une impression qui revient est aussi ce qui se passe dans la nouvelle puisque dans le panneau numéro deux, les « bachelors » font retour (visages de Véronique imprégnés sur le papier) comme la trace d'un texte laissée dans un autre texte. Quant à Michel Tournier, il articule la nouvelle « Les suaires de Véronique » sur le même topos combiné à la photographie, ce qui double la notion d'empreinte, de « revenance » de l'image pour parler comme Georges Didi-Huberman à la suite de Aby Warburg.

Autre exemple, celui de la nature morte qui est au cœur du beau roman de Gabriel Josipovici *Goldberg : Variations*. Au tiers du roman surgit une description dans un chapitre intitulé « Containers ». Cette description qui tient de la maniaquerie obsessionnelle décrit des boîtes, jarres, flacons, un livre, disposés sur des étagères. En lisant cette description, je me suis dit que cela ressemblait à une « description picturale ». Mais point n'était fait mention d'un tableau. Pourtant certains éléments semblaient en désigner un. J'ai eu confirmation de cette intuition quelque trente pages plus loin lorsque deux des protagonistes du roman se trouvent dans le musée d'Unterlinden à Colmar. Un très court paragraphe expédie sur le mode désinvolte la description d'une nature morte qui correspond à la première description. Après de longues recherches, j'ai fini par découvrir qu'il s'agissait bien d'une nature morte qui se trouve dans le fonds du musée de Colmar célèbre pour le retable d'Issenheim et sa collection de primitifs flamands, et que cet exemple d'art domestique serait la première nature morte de l'art occidental datée de 1470. Il s'agissait probablement d'un panneau destiné à un barbier. Dans ce tableau, ce que le narrateur prend pour un citron n'est autre qu'un bézoard, calcul ou concrétion se trouvant dans l'estomac des mammifères marins et fort prisé au Moyen Âge pour lutter contre divers maux et comme contrepoison. Il s'en trouvait dans les cabinets de curiosités, monté parfois sur or ou argent. Encore une fois, la description de l'œuvre picturale est montée en panneaux ou diptyques, elle vient rythmer le texte de sa présence, exhiber la place des objets dans le roman et intervient au moment d'une crise conjugale lorsque la femme annonce à son mari romancier qu'elle va le quitter. Ce qui est intéressant là, c'est que l'œuvre choisie est une œuvre mineure domestique, comme Rosemary Lloyd l'a bien montré : la nature morte ne figurant pas en haut de la hiérarchie des genres de peinture, elle convient bien à une crise conjugale. En outre, elle vient ici au premier plan, tout comme la femme vient au premier plan car c'est elle qui décide et a le courage de dénoncer ce qui était un mensonge. On peut y voir une inversion des genres et la promotion d'un genre mineur, subalterne, à l'image de ce qu'une critique de type « gender studies » pourrait y voir. Le genre domestique de la peinture morte joue donc un rôle de tout premier plan. On pourrait aussi citer les vanités qu'Olivier Leplatre et Delphine Gleizes, entre autres, ont étudiées.

J'ai récemment aussi rencontré une référence dont je poursuis encore des exemples, celle de Marie-Madeleine. Un exemple majeur se trouve dans *Anna Soror* de Marguerite Yourcenar et un autre dans « Impressions: The Wrightsman Magdalene » d'Angela Carter (*Burning your Boats*) qui articule tout son essai autour de la figure de la Madeleine. Là encore la référence à la peinture, à des œuvres canoniques et à des formes répertoriées de Marie-Madeleine apparaît : repentante, avec ou sans crâne (vanité), au désert, celle de *noli me tangere*, essuyant les pieds du Christ, au pied du calvaire. Tous ces motifs ne doivent pas être ignorés et doivent permettre de rendre compte du texte sur le mode intermédial.

C’est aussi le cas de ce que nous apprennent les moyens formels de la peinture, de la photographie, des arts visuels, leurs outils propres, qui ont infiltré le discours théoriques des littéraires. Il ne s’agit pas de métaphores mais bien de concepts opératoires. J’en prendrai deux exemples parmi d’autres (comme la perspective, la couleur, la composition, le clair-obscur, la révélation, la surexposition, l’abstraction etc.) : les cadres et effets de cadrages et l’anamorphose. Le discours littéraire et *sur* le littéraire en est truffé. On est alors en droit de se demander ce qu’est un cadre, ce que sont des effets de cadrage en théorie littéraire, if there is such a thing... Évidemment, on pense aussitôt aux effets typographiques : cadrages des paragraphes, des marges, des espaces, des blancs, ou encore des effets de ponctuation. À un autre niveau : effets de cadrage dus à des récits enchâssés, à des changements de narrateurs. Les cadrages suivent les modes de fonctionnement des cadrages de l’image et l’on observe des cadrages interrompus comme c’est le cas dans « The Oval Portrait » avec le non retour au récit premier ; des cadrages en boucle comme *Finnegan’s Wake* ou *Sentence* de Donald Barthelme, des cadrages solidement arrimés avec circularité et fin en écho du début, voix narrative explicite, des cadrages décadrés. Toute une typologie reste à établir. Il s’agit là aussi d’un domaine passionnant tout comme celui des anamorphoses, assez complexe.

L’anamorphose par excellence, c’est celle des *Ambassadeurs* d’Holbein. Nous la connaissons tous, y compris dans sa version rénovée si verte de la National Gallery. Qui voit quoi ? Quand ? À quel moment, où ? Rien de nouveau là-dedans. Et la forme a le dernier mot ou plutôt lance le dernier regard, suspend le parcours du visiteur arrêté dans sa marche. Dans un texte, on peut repérer des effets anamorphotiques de déformation du langage, comme c’est le cas chez Salman Rushdie ou G.V. Desani : « Honi ! soot quay Malay-pence » (Desani 105) ou encore chez Fanny Howe : « though fog horn called *forlorn* to fog horn » (Howe 9). Pérec a lui aussi utilisé ces effets et dans Le *Cabinet d’amateur* joue du trompe-l’œil et de l’anamorphose. *La Vie mode d’emploi* se joue au quatrième degré des *Ambassadeurs* en donnant au médecin le nom de Dinteville, déformé et orthographié D’Inteville, dans le faux-vrai portrait de Cadignan de Rabelais (chapitre XIV). Or, Dinteville est en fait le nom de l’un des commanditaires du tableau de Holbein, l’ambassadeur français auprès de Henry VIII qui possédait le tableau en son château de Polisy. Une description hilarante du célèbre tableau complètement déformé et qu’il faut redresser ou regarder par un trou spécial, voire un miroir, pour le reconnaître figure au chapitre LIX. Où l’on voit le célèbre ambassadeur affublé d’une tenue de pêche sous-marine, d’un harpon et de palmes. Là aussi une myriade d’exemples peut venir à l’esprit.

J’ai également proposé la notion de « dispositif » prise au sens d’Agamben pour rendre compte de certains agencements ou montages textuels : « J’appelle dispositif tout ce qui a, d’une manière ou d’une autre, la capacité de capturer, d’orienter, de déterminer, d’intercepter, de modeler, de

contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants » (Agamben 31). J'en donnerai un seul exemple, celui de Paul Durcan et du parcours contraint qu'il impose à son lecteur. Dans *Crazy about Women* il impose aux tableaux choisis par lui un ordre, et les soumet à une critique qui les subvertit, leur accole des poèmes souvent blasphématoires ou érotiques et force ainsi le lecteur-voyeur-visiteur à un parcours dans un livre-galerie dont il ne sort pas indemne. En même temps, le lecteur oublie que ce qu'il voit n'est pas une œuvre picturale mais la photographie d'une photographie contenue dans un ouvrage et, qui plus est, de tableaux auxquels on a ôté les cadres ; c'est à dire que d'objets tableaux ils sont devenus des photos de tableaux, comme désincarnés. Enfin les poèmes sont « After » tel tableau de Jordaens, ce qui fait jouer à plein la notion d'inspiration mais aussi l'anachronisme inhérent à une telle pratique. Food for thought. Des dispositifs il faudrait parler plus longuement, mais je voudrais passer aux effets de lecture du texte à forte saturation visuelle qui me semblent importants.

3. La double exposition/vision ou « double exposure »

C'est l'approche sensible qui va permettre de rendre compte de ce qui se passe au cours de la réception du texte/image, lorsque l'image-en-texte arrive sur l'œil interne, l'écran de vision, du lecteur/voyeur. La question du double servira de fil rouge à ce qui est forcément pris entre lire et voir, dans la rayure de l'œil surpris en pleine « voyure », combinaison de vision et de lecture. Événement, phénomène, dynamisme, mouvement, suivent les tressaillements de ce « plus-à-jouir » de l'image lorsqu'elle s'interpose dans le texte littéraire et y fait tiers.

L'illusion dans laquelle les textes qui représentent des images (tableaux, fresques, tapisserie, photographie, miniatures, tapisseries, cartes…) nous tiennent, joue sur deux tableaux, comme deux images, ce que Richard Wollheim a bien vu :

> However I now think that the representational seeing should be understood as involving, and therefore best elucidated through, not seeing-as, but another phenomenon closely related to it, which I call « seeing-in ». Where previously I would have said that representational seeing is a matter of seeing *x* (= the medium or representation) as *y* (= the object, or what is represented), I now would say that it is, for the same values of the variables, a matter of seeing *y* in *x*. (Wollheim 209)

Le texte oscille entre deux, entre le seeing-in et le seeing-as. On voit Vita Sackville-West comme (*as*) Orlando et dans (*in*) Orlando Vita Sackville West. Reprenant les travaux de Clément Rosset, on peut concevoir l'illusion comme la négation de ce que l'on voit au profit de ce que l'on veut voir. On connaît

son célèbre exemple de l'amant caché dans l'armoire que Bourbouroche préfère ne pas « voir ». Or, il y a de cela dans le texte pictural, il y a de l'illusion lorsque dans les mots, sous les mots, autre chose se lève. Toute la question est de savoir ce qu'il y a là dans cette sur-impression ou oscillation entre-deux.

Je trouve confirmation de cette intuition de l'oscillation constitutive du rapport texte/image dans le fait que Jean-Luc Nancy intitule l'un des chapitres de *Au fond des images* « L'oscillation distincte », pour rendre compte de ce qui se passe entre texte et image :

> Entre texte et image la différence est flagrante. Le texte présente des significations, l'image présente des formes. Chacun montre quelque chose : la même chose et une autre. En montrant, chacun montre soi-même, donc montre aussi bien l'autre face de lui. Donc aussi se montre à lui : image se montre à texte qui se montre à elle.[…] Chacun tire l'autre vers soi ou se tire vers lui. C'est toujours en tension. Il y a du tirage, de la traction : pour tout dire, du trait. Ça tire et trace de part et d'autre de la ligne invisible, non tracée, qui passe entre les deux sans passer nulle part. Ça tire et trace peut être rien d'autre que cette ligne impalpable… (Nancy 121 et 123)

Nous avons bien là un programme de recherche.

La double vision dans le texte/image

L'expérience de la double vision, qu'elle soit expérience du temps (mémoriel) ou de l'espace (visuel) permet de repenser ce qui se joue dans l'effet palimpseste, entre deux textes, entre un texte et une image. Le re-souvenir ou re-souvenance dans le texte est comme une rémanence, une réécriture sur le mode visuel. Il est temps d'évoquer ce passage de Jean Rousset lorsqu'il reconnaît la difficulté de la question dans la conclusion de son chapitre sur « Écrire la peinture : Claude Simon » :

> J'indiquerai, sans insister davantage, un dernier point, sans doute difficilement théorisable : que se passe-t-il dans la tête de celui qui lit une description ? S'il transpose les mots écrits en choses (absentes), il les transforme en un simulacre mental, autrement dit : il visualise ; ce faisant, il substitue ce simulacre au texte, réduit au rôle de support, ce qui revient à l'effacer, et finalement à le détruire. (Rousset 163)

Afin d'échapper à cette « menace de visualisation », certains écrivains choisiraient de troubler les mécanismes par lesquels se forme l'image mentale en recourant à la fragmentation, l'éclatement, la dynamisation, la démultiplication de la description, voire en proposant des versions « incompatibles ou contradictoires […]. C'est peut être de ce côté qu'il faudrait chercher l'un des effets produits par de

tels textes : inquiéter ou paralyser le lecteur dans ses habitudes en vue de provoquer un nouveau type de lecture » (Rousset 163). Peut être justement une lecture/« voyure ».

« Que se passe-t-il donc dans la tête de celui qui lit une description ? » Et je préciserai la description d'une image, ce qui est encore différent. Si les historiens de l'art et autres phénoménologues ont proposé la notion de « double perception » pour rendre compte du phénomène, les théoriciens du texte ne sont pas en reste : témoin, Carlos Baker qui définit le phénomène ambigu de « double exposure ». Il s'agit ici de la description d'une vision présente, celle de l'événement, à laquelle se trouve comme superposée une vision passée, comme en une visualisation imaginaire. Rhoda Flaxman s'appuie sur Baker et applique son concept de « double exposure » à « Tintern Abbey » de Wordsworth dont elle commente ainsi les effets : le poète revient sur les lieux et détaille la scène en un « word-painting » (une peinture avec les mots), qui superpose vue remémorée et paysage contemplé, et fusionne perception et imagination. La première aide à comprendre le second, à lui donner sens en le « révélant ». L'anglais joue sur la polysémie de « exposure » : révélation, exposition voire exhibition. C'est le terme utilisé pour « l'exposition » photographique de la pellicule argentique à la lumière produisant l'image en négatif. À propos du poème de Wordsworth :

> Once again I see
>
> These hedge-rows, hardly hedge-rows, little lines
>
> Of sportive wood run wild (l.14-15)

Flaxman développe l'effet produit:

> This line implies two different views of the same scene, one a mental construct held fondly over time, the other, its present features […]. This reading of our passage underscores the way in which Wordsworth's word-painting states in small the message of « Tintern Abbey »: that the poet discovers what to make of nature in a process fusing perception and imagination. […] With it, one embarks upon a study of nineteenth century writers who relate narration to description more organically than had been the case in word-painters of the previous century. (Flaxman 68-69)

Cette « double exposition » se joue donc sur l'axe temporel qui vient fondre deux événements disjoints en un vers poétique traduisant la vision et l'affect du poète-voyeur. En outre, les enjeux du lien entre narration et description, dans le texte/image, sont lisibles ici en ce qui concerne la question des genres lorsque le XIXème siècle en fait l'un des constituants poétiques, « organiques » de son dispositif littéraire.

Le même terme, celui de « double exposure » ou « double exposition/vision », reparaît dans un travail plus récent proposé par Tamar Yacobi dans l'une de ses études sur l'*ekphrasis* : « Ekphrastic Double Exposure ». Selon Yacobi, l'*ekphrasis* est une citation intermédiale, « représentation verbale d'art visuel, qui lui-même représente un objet de premier ordre ». Il y a donc, là encore, quatre étapes dans l'*ekphrasis* séparant l'objet de départ du texte/image d'arrivée. La double « exposition » est définie comme suit : « By 'double exposure' I refer to texts which simultaneously evoke—montage fashion—a number of discrete visual sources » (Yacobi 219). Il s'agit d'une « joint evocation » (évocation couplée). Or, si sa définition du phénomène évoque bien la superposition de deux éléments, elle est toutefois différente de celle de Carlos Baker. Pour Baker, repris par Flaxman, il s'agit de la superposition d'une perception et d'un souvenir qui revient et se glisse dans l'expression poétique. Pour Yacobi, il s'agit de la mise en action simultanée de plusieurs sources visuelles : ceci à la manière du « montage ». L'allusion à Walter Benjamin ici transparaît. Le vocabulaire emprunte à la photographie son idiome : Yacobi voit la « double exposition » ekphrastique comme une double prise de vue provoquant un effet de surimpression, souvent effectuée par mégarde par le photographe. Dans la double exposition/révélation ekphrastique deux œuvres d'art, qui parfois n'ont rien à voir ensemble, sont superposées, un peu à la manière du palimpseste mais avec un « tour d'écrou » supplémentaire. Ce ne sont pas deux textes qui sont « montés » ensemble (hypotexte et hypertexte), mais deux œuvres d'art dans un, voire, comme dans la démonstration de Yacobi, dans deux textes où elles se manifestent. C'est le cas du poème « Teeth » de Blake Morrison[1] dont Yacobi montre que s'il travaille avec un tableau de Bacon au niveau diégétique et au niveau de son cadrage, il entre aussi « en montage » avec le poème de Robert Browning « My Last Duchess » dans lequel une *ekphrasis* du même genre est développée. Or le jeu entre les quatre formes d'art révèle le non-dit de « Teeth », dévoilant un meurtre probable, celui d'une femme par son mari pour incompatibilité esthétique[2]. La double exposition ou révélation/dévoilement du « double exposure » prend alors un tout autre sens. Yacobi va plus loin, en faisant de l'*ekphrasis* un « discours visuel », et de la peinture un acte de communication situé au même niveau que l'écriture. Manière, encore une fois, d'assimiler le modèle pictural à celui du langage.

Les exemples critiques cités ici montrent qu'il y a bien reconnaissance d'un phénomène dont le mécanisme est celui du double, comme dans la double image lorsque texte et image coexistent et que leurs forces conjointes, capturées dans l'œuvre sont rendues perceptibles. Que se passe-t-il alors ?

---

1 Poème inclus dans une anthologie de la Tate Gallery, *With a Poet's Eye* (1985), entièrement composée de poèmes inspirés d'œuvres de la Tate.

2 La femme détestait l'œuvre de Bacon achetée par son mari. La nouvelle épouse lui donne la place de choix qui lui revient de droit…

4. Effets du texte/image

Le risque et la subversion

Dans l'expression adoptée pour le phénomène « texte/image », la barre entre les deux termes joue le rôle de suture/rupture. Se produit, outre ce que Stéphane Lojkine appelle la disjonction « entre le support de la représentation du ou des systèmes sémiologiques qui organisent la représentation » (Lojkine 13), une volonté de maintenir les deux ensemble. Lojkine avance l'idée d'une subversion du texte par l'image, idée fructueuse, et il voit l'image comme phénomène, comme « dénudement de la structure » aussi (Lojkine 15) qui met en œuvre un dispositif. L'hétérogénéité constitutive du texte/image fait que « ça » craque entre les deux, « ça » grésille, « ça » fait écart, « ça » tente de disjoindre. L'image prend valeur de surgissement qui ouvre l'œil du texte. Elle le force à s'ouvrir et ensuite, comme c'est le cas dans l'élucidation du rêve, elle produit une anachronie de discours, puisqu'il a lieu, forcément, « après/d'après » l'image comme nous l'avons vu dans le cas de la galerie de peinture de Paul Durcan. Entre support et représentation, il y a là de l'altérité, de l'hétérogénéité, une distorsion fructueuse, parfois perturbante. Il y a aussi risque d'énigme comme reflétée dans un miroir noir.

Rappelons enfin cette magnifique phrase de Saint Augustin, aussi énigmatique que celle du *tractatus* : « s'il était facile de voir, on n'emploierait pas ce mot d'énigme. Et voici la grande énigme : que nous ne voyons pas ce que nous ne pouvons pas ne pas voir » (*De Trinitate* XV, IX, 16). Énigme du texte/image et risques de la subversion du texte par l'image, la doublure et la « voyure » s'avèrent critiques et mettent en crise le texte, ce que nous lisons et ce que nous ne pouvons pas ne pas lire et voir. L'énigme du concept et les perturbations du percept rejoignent aussi les émois de l'affect.

L'approche sensible : une résonance singulière. Libérer les affects.

L'image serait alors, dans certains cas, davantage médiatrice d'impressions que modèle d'écriture, moyen d'accéder à des vérités autrement inouïes, impossibles à dire. Moyen de retisser les liens avec la mémoire aussi, comme c'est le cas chez Proust. L'image pourrait procurer un apaisement pour Lacan, tout en étant un « piège à regard » (Lacan 83), dans le cas de l'anamorphose. Du moins, sa contemplation provoquerait une « saisie » du sujet. Certaines images, au contraire, libèrent des forces sidérantes et bouleversantes comme les tableaux de Bacon. En tout cas, quels qu'ils soient, les tableaux, les photographies, produisent des *affects*. Le corps est touché, « saisi » par l'image, dans sa rencontre avec elle.

Il ne s'agit pas ici d'entrer dans les discussions qui divisent cognitivistes, psychanalystes et neurologues au sujet des images mentales[3], des émotions, à la suite des travaux d'Antonio Damasio,

[3] Voir à ce sujet l'article de Serge Tisseron, « L'image comme processus, le visuel comme fantasme ».

par exemple, mais simplement de les signaler, tant elles sont riches d'enseignements. Wollheim tentait aussi une approche cognitiviste face à laquelle il reconnaissait ses limites. La piste cognitiviste reste à explorer en ce qui concerne les études intermédiales. Ce pourrait être une étape prochaine, un champ ouvert à d'autres idées de recherche. Pour le moment, ce serait dépasser, et de loin, le cadre de cette étude… et de mes compétences.

On peut cependant accepter l'idée que la lecture du texte/image produit un événement, un avènement. Comment le lecteur est-il affecté par le texte/image ? Il y a du ressenti là-dedans puisque le corps est en jeu. Que se passe-t-il : une ouverture ? Une rêverie aussi ? Un tressaillement, une émotion ? Le lecteur, stimulé, alerté, délogé, devient actif : il opère superpositions, surimpressions, collages, voire un montage qui rend l'image dialectique. Le texte/image implique forcément une co-production. Une « mise en mouvement du livre ».

Le texte alors se fait « œuvre biface », polymorphe, il est le résultat d'une coopération aussi. Derek Attridge reconnaît l'actualisation nécessaire : « c'est en le lisant qu'un texte devient de la littérature »[4], comme une venue à la vie du texte « contenu » entre les couvertures du livre et qui n'existe pas hors de la lecture.

On pourrait envisager l'effet du texte/image comme une question de retentissement, d'ébranlement. Événement, surgissement dynamique, il y a là aussi quelque chose de l'ordre de l'esthétique de la surprise (du plissement aussi), de l'inattendu, en tout cas, qui provoque une recomposition, une modification de l'existant. Il bouleverse et entraîne un réexamen de ce que l'on tenait pour vrai, pour stable, une re-disposition, un ré-agencement. Utile, car il remet en jeu, il porte à la question. C'est là l'une des fonctions du visuel en texte, l'un de ses enjeux éthiques : provoquer le plissement de l'interrogation, le dé-rangement de l'événement.

Le corps en jeu effectue le lien entre l'œuvre et le spectateur. Se produit alors comme un affect sous le coup de la libération des forces capturées dans l'œuvre, provoquant aussi une expérience et une pensée singulières de l'œuvre comme Laurent Jenny a pu parler de « parole singulière » ou encore Derek Attridge de *The Singularity of Literature*. Quelque chose (m')« arrive » par la sensation *dans* la sensation. Les résonances sensibles tirent l'individu vers le singulier, vers les vibrations de ce que j'ai appelé ailleurs l'iconorythme (Louvel 2002), mélange de texte/image, de temps et de vitesse. Le mouvement du voir donne au texte le rythme du tableau qui se combine à celui de la lecture.

---

4 Derek Attridge, table ronde sur « La littérature et ses enjeux », Congrès de ESSE à Aarhus au Danemark, Août 2008.

Le plaisir de l'œuvre contemplée se double alors de la douleur de la perte dans le dernier regard jeté à l'œuvre. Saisir l'œuvre et être saisi par elle lorsque l'on est véritablement « touché », accepter aussi d'être dessaisi pour mieux voir, une question de prise et de déprise, voilà ce que met en vibration le texte/image.

Conclusion: le tiers pictural, l'événement entre-deux

Le pictural (au sens de « picture », d'image) mis en mots, pourrait servir à rendre compte de la tension du texte lorsqu'il se moule sur l'image, est in-formé par elle. Il est ainsi doté d'une qualité visuelle (artistique, optique, photographique etc.) qui, outre son énergie et ses forces propres, outre l'intensité qu'il dégage, a aussi du sens, un mode de signification autre dont on ne peut faire l'économie. Le critique alors lui aussi devient le changeur du texte à la manière du tableau de Quentin Metsys, *Le banquier et sa femme,* dans lequel le miroir disposé sur la table opère le change du dire en faire, du faire en dire, de l'image en texte, puisque ce miroir permet de voir l'invisible, l'autre du tableau, son dehors.

Cette instabilité du texte/image, son oscillation sans fin, qui résulte de la mise en rapport du texte et de l'image, fascine l'écrivain et le lecteur car elle les loge constamment dans la transposition, la trans-action, la négociation, et leur impose une écriture ou une lecture dynamique, active, là où l'image donne l'impulsion à travers le texte, à travers la parole, qui lui permettent de se lever. Il s'agit bien d'une opération, ce que rend bien le terme trans-action, opération de conversion, de change aussi, « le change du rapport ».

Je propose alors de nommer « tiers pictural » cet événement, cet entre-deux, tiers nécessaire pour analyser un certain type de textes à fort coefficient pictural. Je le construis sur le « tiers instruit » de Michel Serres et sur « le troisième livre » de Derrida parlant de Jabès, et du livre qui reste en suspens quelque part, entre celui que le lecteur tient entre les mains et celui que l'auteur a voulu, un supplément, une « invention » dans tous les sens du terme.

Le tiers pictural : effets, affects. Une dynamique, un rythme.

Je propose d'adapter ce que dit Wollheim au sujet du « seeing-in », et de la « double attention », « twofold attention » (avec la relative dissociation entre représentation et objet représenté), au texte/image :

> […] [T]wofold attention is a way of exploiting the dissociation.

> I have, however, spoken of « relative dissociation », and advisedly. For the artist who (as we have seen) exploits twofoldness to build up analogies and correspondences between the medium and the object of representation cannot be thought content to leave the two visual experiences in such a way that one merely floats above the other. He must be concerned to return experience to the other. Indeed he constantly seeks an ever more intimate *rapport* between the two experiences, but how this is to be described is a challenge to phenomenological acuity which I cannot think how to meet. (Wollheim 224)

L'analogie est frappante avec ce que je propose : l'image qui flotte au-dessus du texte ou entre les deux (le support ou le medium comme le texte, et l'image mimétique ou non), la volonté de mettre en rapport les deux expériences et d'en étudier les interactions, enfin l'aveu de la difficulté à rendre compte du défi phénoménologique que cela représente. Car il s'agit d'un moyen terme, d'une activité intermédiaire/intermédiale. C'est une dynamique, celle qui oscille entre lecture imageante et image lue. Cet apport pictural, éclairage oblique en lumière rasante projeté sur le texte, suscite le tiers pictural qui s'actualise quand une image-en-texte (un texte/image) « lève » dans l'esprit du lecteur.

Le tiers pictural est cet entre-deux vibrant entre texte et image, à l'instar de la barre oblique qui séparerait les deux. Moyen terme, il est une activité qui se joue et s'actualise sur l'écran de l'œil intérieur du lecteur-spectateur, dans sa *camera obscura*, à l'instar de ce que Catherine Perret dit du miroir des *Ménines* : « si 'vision' il y a, [le spectateur] n'en est ni le détenteur, ni la source mais la chambre noire, le panoptique secret, l'écran de projection. Le miroir fait du spectateur ce lieu vide où le tableau apparaît, fait image ». Bernard Noël lui aussi évoque la chambre noire, c'est même l'un de ses leitmotive :

> L'invisible est derrière nos yeux, c'est l'épaisseur du corps. Nous sommes ainsi des machines obscures : le noir en quelque sorte d'une chambre noire. On a beau parler du corps, le corps dans ces conditions n'est qu'une éventualité : il faut regarder derrière le regard pour opérer le retournement qui, peut-être, le fera advenir. (Noël 19)

Dans ces « machines obscures » que nous sommes, joue la dynamique du tiers pictural : mouvement, énergie qui entraîne une perturbation, un surplus de sens et d'affect, une rêverie qui danse entre les deux. Ni l'un ni l'autre, il est l'un *et* l'autre en tours et retours de l'image. Il s'agit vraiment d'une modalité de l'ordre du vivant, du mouvement, du désir, de l'expérience ressentie, de l'événement au sens de ce qui advient : une opération aussi, une *performance.*

Le « tiers pictural » entre le texte et l'image, fait advenir autre chose, ce qui joue entre les deux. Ce serait l'image flottante (virtuelle ou « réelle » au sens de Descartes, une « image en l'air », et

Wollheim évoque la qualité « flottante » des deux expériences qui se superposent) suggérée par le texte mais qui reste une image suscitée par des mots, une image qui peut renvoyer à un tableau dans l'extra-texte mais aussi à un tableau (ou l'un de ses substituts) imaginaire à reconstruire par le lecteur, image qui sera alors sa propriété, son « invention », puisqu'elle ne coïncidera jamais avec celle qui fut mise en texte par le narrateur plongé dans sa vision intérieure.

Ce que je nomme « le tiers pictural », « c'est l'entre-deux qui fait advenir le tiers », un « événement », du mouvement produit par ce passage entre deux media. Il est proche de ce que Louis Marin appelait un « événement de lecture » :

> Il m'est arrivé parfois, il m'arrive—et je pense que la chose est plus fréquente qu'on ne pense—qu'en lisant, soudain survienne ce que l'on pourrait nommer un événement de lecture. […][U]n événement au sens très humble de ce qui advient, de ce qui arrive dans ce qu'on lit, sans s'annoncer, presque imprévisible. (Marin 15)

Quand l'image survient dans un texte, elle le rompt, l'interrompt, le disjoint, « objecte » et provoque une bifurcation, un vacillement et un flottement, comme celui du crâne nacré de l'anamorphose. À cause de son hétérogénéité, on ne peut l'ignorer. Cela peut provoquer un choc ou au moins faire obstacle entre le texte et l'œil interne du lecteur. En tant qu'objet d'art, il s'inter-pose, subvertit, fait tressaillir. Il advient au texte, l'anime et le met en mouvement.

Et de ce mouvement, de ces affects, de ce grésillement dans la résille du texte, la critique intermédiale peut parler, en trouvant son lieu, en forgeant ses concepts. Tout un chantier s'ouvre alors à nous.

Liliane Louvel is Professor of British Literature at the Université de Poitiers in france. Her research embraces British contemporary literature and the interactions between word and image. She has published four works on word & image interactions: *L'Œil du texte* (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998), *The Picture of Dorian Gray*, *Le double miroir de l'art* (Ellipses, 2000), *Texte/image, images à lire et textes à voir* (Presses Universitaires de Rennes, 2002) and *Le tiers pictural, pour une critique intermédiale* (Presses Universitaires de Rennes, 2010). She has also edited several collections of essays within the same field of research: *Like Painting* (La Licorne, 1999), *The Visual and the Written* (*European Journal of English Studies*, vol. 4, n°1, 2000), and *Actes du colloque de Cerisy: Texte/image: nouveaux problèmes* (co-edited with Henri Scepi, Presses Universitaires de Rennes, 2005). *Poetics of the Iconotext*, a revised edition of her works, is due to be published in July 2010 in Laurence Petit's translation (editor Karen Jacobs, Ashgate).

Bibliographie

ADAMS, Pat (éd.). *With a Poet's Eye. A Tate Gallery Anthology*. Londres : Tate Gallery, 1985.

AGAMBEN, Giorgio. *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* 2006. Paris : Rivages poche, « Petite Bibliothèque », 2007.

ARASSE, Daniel. *Le sujet dans le tableau*. Paris : Flammarion (« Champs »), 1997.

ATTRIDGE, Derek. *The Singularity of Literature*. Londres : Routledge, 2004.

BAKER, Carlos. « Sensation and Vision in Wordsworth ». *English Romantic Poets*. Ed. M.H. Abrams. New York : Oxford University Press, 1978.

BANVILLE, John. *The Untouchable*. Londres : Picador, 1997.

CARTER, Angela. « Impressions: The Wrightsman Magdalene ». 1993. *Burning your Boats. The Collected Short Stories*, 1995.

DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la difference*. Paris : Le Seuil ("Points"), 1979.

DESANI, G.V. *All About H. Hatterr*. 1948. New Delhi : Penguin Books, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris : Éditions de Minuit, 2002.

DURCAN, Paul. *Crazy about Women*. Dublin : The National Gallery of Ireland, 1991.

FLAXMAN, Rhoda L. *Victorian Word-Painting and Narration*. Ann Arbor/Londres : UMI Research Press, 1983.

FORSTER, E.M. *Aspects of the Novel*. 1927. Londres : Penguin, 1990.

GLEIZES, Delphine. "'Vanités' Codes picturaux et signes textuels". *Romantisme* ("Images en texte"), n° 118, SEDES, 2002.

HOWE, Fanny. *The Deep North*. Los Angeles : Sun & Moon Press, 1988.

JENNY, Laurent. *La parole singulière*. Paris : Gallimard, 1983.

JOSIPOVICI, Gabriel. *Goldberg : Variations*. 2002. New York : Harper, 2007.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire*, Livre XI, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. 1966. Paris : Le Seuil, 1973.

LEPLATRE Olivier, « Le papier et la toile, le pli des formes », *L'illisible*. Eds. Louvel Liliane et Rannoux Catherine. *La Licorne*. Presses Universitaires de Rennes, 2006.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoön*. 1766. Traduction de Edward A. McCormick. Indianapolis et New York : Bobbs Merrill, 1962.

LLOYD, Rosemary. *Shimmering in a transformed Light, Writing the Still Life*. Ithaca et Londres : Cornell University Press, 2005.

LOJKINE, Stéphane. *Image et subversion*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 2005.

LOUVEL, Liliane. *Texte/Image. Images à lire textes à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002

----------------- *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiale*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2010.

MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. Paris : Gallimard, 2002.

MELVILLE, Herman. « The Paradise of Bachelors and The Tartarus of Maids ». 1855. *The Piazza Tales*. 1856. Édition électronique saisie par Electronic Text Centre, University of Virginia Library, Graduate Fellow Lisa Spiro, 1997-98.

MINAZZOLI, Agnès. *La première ombre*. Paris : Minuit, 1989.

MITCHELL, W.J.T. *What Do Pictures Want?* Chicago : Chicago University Press, 2005.

MONDZAIN, Marie-José. *L'image peut-elle tuer?*Paris : Bayard, 2002.

NANCY, Jean-Luc. *Au fond des images*. Paris : Galilée, 2003.

NOEL, Bernard. *Journal du regard*. Paris : P.O.L., 1988.

PEREC, George. *Un cabinet d'amateur*. 1979. *Romans et récits*. Paris : Le livre de poche, La pochothèque, « Classiques modernes », 2002.

----------------, *La vie mode d'emploi*. 1978. *Romans et récits*. Paris : Le livre de poche, La pochothèque, « Classiques modernes », 2002.

PERRET, Catherine. *Les porteurs d'ombre*. *Mimèsis et modernité*. Paris : Belin, «L'extrême contemporain», 2001.

PICARD, Michel. *La tentation. Essai sur l'art comme jeu*. Nîmes : Jacqueline Chambon, 2002.

ROSSET, Clément. *Le réel et son double*. Paris : Gallimard (« Folio/Essais »), 1976.

ROUSSET, Jean. *Passages, échanges et transpositions*. Paris : José Corti, 1990.

SERRES, Michel. *Le tiers instruit*. Paris : Gallimard, 1992.

TISSERON, Serge. « L'image comme processus, le visuel comme fantasme ». *Cahiers de psychologie clinique*, 2003/1, n°20. 125-135.

TOURNIER, Michel. « Les suaires de Véronique ». *Le Coq de bruyère*. Paris : Gallimard, 1978.

WOLLHEIM, Richard. *Arts and its Objects*. Cambridge : Cambridge University Press, 1980.

YACOBI, Tamar. « Ekphrastic Double Exposure : Blake Morrison, Francis Bacon, Robert Browning and Fra Pandolfo as Four-in-one ». *Word/Image Interactions IV*. Amsterdam : Rodopi, 2005.

YOURCENAR, Marguerite. *Anna Soror*. Paris : Gallimard, 1981.